

DEFLAGRAÇÕES. Anotações sobre a exposição de arte
DIE JUNGEN JAHRE DER ALTEN MEISTER

(Deichtorhallen, Hamburg, 13.09.2019 – 05.01.2020)

Claudia Peterlini¹
Universidade Federal de Santa Catarina

No momento em que meu olhar foi atingido pelo nome do conhecido artista Anselm Kiefer sobre a fachada da *Deichtorhallen* ao chegar na cidade de Hamburg no dia 29 de dezembro de 2019, eu não poderia imaginar encontrar em tal exposição de arte parte dos fundamentos críticos para pensar certas expressões literárias recentes em língua alemã. É certo que a atração pelo seu nome já me dirigia àquela forma de expressão visual que – desconsiderando um tanto a sua variabilidade – encontra no diálogo com o passado o campo de tensão da formulação artística contemporânea. Ruínas, restos e ruídos depositados em camadas pictóricas não somente como matéria-prima, mas também como procedimento artístico (isto é: o fazer, a arte e da arte), formavam até então a imagem da obra de Kiefer também como interlocução com outros modos de expressão, como os atinentes às palavras, por exemplo, tais como a poesia de Paul Celan e a prosa de W. G. Sebald. Mas não foi exatamente esse Anselm Kiefer que encontrei na ocasião da mencionada exposição, e sim um “outro”, o qual no entanto já parecia esboçar os caminhos pelos quais as suas expressões artísticas se destinariam. Um artista em seu começo e cujas obras primitivas, em reunião com as de outros artistas visuais da mesma geração, a saber, Georg Baselitz, Gerhard Richter e Sigmar Polke, configuram a constelação fundante de uma geração artística que sobretudo reagiu, com pensamento e expressão plástica, às deflagrações presentes de seu próprio passado. Esses pintores compartilham, portanto, da mesma fonte impulsiva ou momento propulsor para as suas concepções artísticas, e desenvolveram, cada um a sua maneira, meios particulares de enunciação. É precisamente sobre este aspecto que os interliga que Götz Adriani, como historiador da arte, crítico e curador da montagem, lançou seu

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit-UFSC) e bolsista CAPES-PRINT na Westfälische Wilhelms-Universität Münster (WWU-Münster) entre outubro de 2019 e abril de 2020. E-mail: claudia.peterlini@gmail.com.

olhar às obras primeiras dos quatro pintores alemães, ou melhor, lançou luz com o seu olhar aos fios convergentes de manifestações tão artisticamente distintas, colocando-se, do mesmo modo, como elemento partícipe dessas manifestações. Também é precisamente por entre estes fios convergentes que este comentário tende a se tecer.

*A nossa geração tinha crescido sem pai. Os pais ou haviam morrido na guerra ou reprimiram o que haviam vivido. Os envolvimento dos pais no "Terceiro Reich" foram geralmente passados em silêncio, para que nenhuma discussão a respeito pudesse vir. Da imprensa, soubemos que Adolf Eichmann, suma da máquina burocrática de assassinato nacional-socialista, tinha sido executado em Jerusalém em 1962, e que o julgamento de Auschwitz começou em Frankfurt/Main no ano seguinte.*²

Retiro das palavras do curador da exposição designada OS PRIMEIROS ANOS DOS ANTIGOS MESTRES o esboço oportuno do contexto em que Georg Baselitz, Gerhard Richter, Sigmar Polke e Anselm Kiefer iniciaram suas produções no campo da arte visual. A então República Federal da Alemanha na década de 1960 colhia os frutos do chamado milagre econômico que desde a década anterior impulsionava a sociedade ao trabalho e ao consumo, às custas, como bem lembra em diferentes ocasiões W. G. Sebald³ e Hans-Ulrich Treichel⁴, da aniquilação de sua própria história anterior e do recalçamento da memória traumática dos anos da guerra, da ditadura, da destruição e do genocídio. Em contrapartida a esta repressão ao passado e resistência à recordação, por assim dizer, estes anos também presenciaram o emergir dos relatos dos agentes do estado nacional-socialista nos tribunais de Jerusalém e de Frankfurt, revelando outras dimensões de seus crimes e impulsionando a sociedade alemã forçosamente ao embate com o passado e com o esquecimento. Tais fatores foram decisivos para o desencadeamento da crítica por parte de uma geração que não mais se contentaria com o silêncio dos seus pais e passaria a reivindicar respostas concretas e ações políticas aos seus questionamentos acerca do passado. Para Götz Adriani, foram principalmente os escritores, o pessoal do teatro, os cineastas, compositores e artistas plásticos que se esforçaram em reagir, ou responder, aos traumas da guerra e do holocausto. Entre estes, destaca Adriani que em particular Baselitz, Richter, Polke e, um pouco mais tarde, Kiefer, opuseram à confortável prosperidade [*Wohlstandbehäbigkeit*] da República Federal da Alemanha – que, como a República Democrática Alemã do lado oriental,

² Götz Adriani (2019) comenta a respeito da exposição *Die junge Jahre der alten Meister*. Disponível em <<https://www.deichtorhallen.de/halle4/neue-zeiten>>. Acesso em 22 de janeiro de 2020.

³ Especialmente em *Guerra Aérea e Literatura* (Companhia das Letras, 2011).

⁴ O escritor mobiliza este tema em sua narrativa *Der Verlorene* (1998), ou “O Perdido” (Companhia das Letras, 2001), bem como, em diálogo com esta, em uma de suas leituras (*Poetikvorlesung*) realizadas em Frankfurt am Main em 2000 e denominada *Lektionen der Leere*, ou “Lições do Vazio”.

não havia proposto um vocabulário apropriado para o indizível de sua história recente – uma consciência crítica cheia de extravagâncias e sarcasmos⁵.

Se de um lado havia o desconforto partilhado entre esses jovens artistas quanto à postura social e política em relação ao passado, à história e à memória da recente República Federal da Alemanha, de outro, esse desconforto era do mesmo modo compartilhado, no âmbito da pintura, em relação à abstração. Decorrente dos anos do regime ditatorial e ainda proeminente nos anos do pós-guerra, o gesto abstrato significou, inicialmente, uma reação à apropriação política da arte pelos nacional-socialistas e, já nos anos 1950, teria sido ressignificado pela classe artística como impulso libertador⁶. Aos quatro pintores, portanto, “a pintura abstrata, gestual”, parecia não mais condizer com o que “eles percebiam ou sentiam sobre si mesmos e sobre seu próprio tempo”⁷, levando-os a superar, cada a um seu modo, a hegemonia estética do abstrato e a percorrer individualmente o caminho da figuração, com um gesto que em si era também um trazer de volta, um estrito confronto com a história recente. Em síntese, dois movimentos correlacionados colocam as artes de Baselitz, Richter, Polke e Kiefer em afinidade: a recusa ao abstracionismo e a busca por consubstanciar em suas obras as tensões sociais e políticas da Alemanha dos anos 1960.

Como bem condensa Dirk Luckow (2019, s/p), a exposição proposta pelo curador Götz Adriani mostra em sua gênese aquela arte que “colocou o dedo na ferida da sociedade do pós-guerra”, mas cujas expressões, por sua vez, distinguem-se entre os quatro artistas não apenas pela técnica, como também pelos motivos. Tais distinções e convergências entre um e outro se deixam ver na montagem da exposição primeiramente pela proposta espacial de um percurso que, ao elencar as obras de cada pintor separadamente e cronologicamente, pouco a pouco delinea os pontos de contato entre um e outro. O percurso se assenta sobre os primeiros anos de produção de cada artista, inicia-se assim com Georg Baselitz, cujas obras expostas datam do período de 1959-1969, passa pela produção de Gerhard Richter entre 1962-1969, Sigmar Polke 1963-1969 e se encerra com Anselm Kiefer 1969-1977. Aparentemente linear na minha descrição, o movimento pelo espaço no entanto sugere interferências, ou intervenções, na visualização das artes, propositadamente. Algumas fichas técnicas ao lado de obras

⁵ Idem.

⁶ Segundo Dirk Luckow, diretor cultural da Deichtorhallen-Hamburg, em entrevista a Veronika Schöne (2019). Disponível em <<https://www.deichtorhallen.de/halle4/ein-finger-in-der-wunder-der-nachkriegsgesellschaft>>. Acesso em 22 de janeiro de 2020.

⁷ Idem.

específicas direcionam inclusive o observador a percorrer com o olhar uma outra obra logo à frente, atrás ou ao lado, dando abertura aos eixos interpretativos que relacionam as expressões distintas. Seguirei o trajeto proposto novamente, agora na lembrança e através do texto e de imagens, tentando com isso também alcançar aquele ponto conclusivo no espaço de onde o olhar conseguia de um só lance abarcar a combinação significativa das expressões plásticas.

*Eu nasci em uma ordem destruída, numa paisagem destruída, num povo destruído, numa sociedade destruída. E eu não queria introduzir nenhuma ordem. Eu já tinha visto ordenamentos mais do que o suficiente.*⁸

O que Georg Baselitz (1938 -) viu e apreendeu nos primeiros anos da sua vida, como condição e normalidade, eram já os restos e os escombros de um contexto cuja significação só lhe seria possível reconstituir na forma de um passado desvelado. Suas primeiras obras lembram o gesto expressionista, talvez pela força representativa que distorce a figura humana para poder sobreleva-la na face obscurecida, pela sutileza com que os traços e as formas pairam entre a figuração e a abstração, pelo impulso crítico dirigido à arte e aos sentimentos do seu tempo. Na série de pinturas a óleo realizada nos anos 1960 e denominada pelo autor de “Heróis” [*Helden*], as figuras esfarrapadas representadas confrontam a construção de personificações, muitas vezes mítica, subjacentes aos discursos identitários nacionais. Baselitz remete não apenas às passadas construções da Alemanha nazista ao indiciar na vestimenta de suas figuras a sombra do uniforme do militar – o herói da guerra há pouco desnudado nos tribunais –, como também tece as críticas ao chamado “realismo socialista”, como tema e como estilo, em vigor nas academias de arte da então República Democrática Alemã (onde Baselitz cresceu e estudou – primeiro na *Kunstakademie* em Dresden, depois na Berlim oriental – até se mudar em 1958 para o setor ocidental) e cuja representação figurativa realista sobrepujava a vida cotidiana do trabalho, elevando à heroicidade os agentes anônimos da subserviência e da produção. As figuras de Georg Baselitz são o oposto das concepções do herói, sejam as monumentais dos discursos e representações nazistas, sejam as triviais soviéticas. Como se contestassem também o modelo supra-individual e supra-subjetivo das construções discursivas que compõem a figura idealizada, alguns dos heróis fraturados de Baselitz portam atributos da identidade do pintor, como paleta

⁸ Georg Baselitz em entrevista a Donald Kuspit (1995). Citação retirada do texto de apresentação da exposição durante visita em 30.12.2019.

e pincéis, que se apresentam como identificação do próprio artista à fratura de suas representações. Ao tratar do universo simbólico e imagético de um passado recalçado, mas em vias de significação, Baselitz parece se colocar igualmente e subjetivamente como constructo para um entendimento presente que necessariamente tem de olhar criticamente em retrospecto.



Georg Baselitz, *Verschiedene Zeichen* (1965), 162,5 x 130 cm
Fonte: <https://www.staatsgalerie.de/presse/abgelaufene-pressemitteilungen/die-jungen-jahre-der-alten-meister.html>



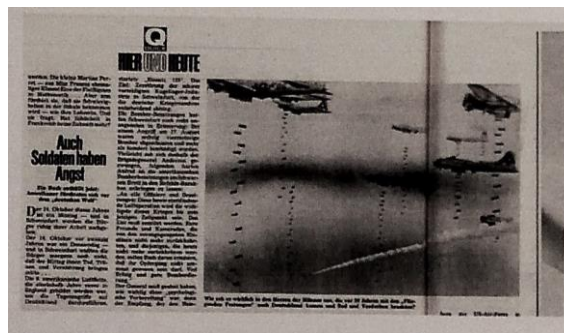
Georg Baselitz, *Versperrter Maler* (1965), 162 x 130 cm
Fonte: <https://blog.staedelmuseum.de/baselitz-hinterfragt-unser-helden-bild/>

Diferente do predomínio do gesto inclinado ao subjetivo e ao expressionismo de Baselitz, o conjunto exposto das obras de Gerhard Richter (1932 -) abarca grande variabilidade nos motivos e técnicas de pintura, mostrando certa destreza do jovem pintor em mover-se por diferentes possibilidades de expressão, do abstrato a uma espécie de hiper-realismo (se é que se pode utilizar esse conceito), que Richter retira sobretudo da fotografia. Mais eloquente de sua obra primeva, portanto, é a interação com a imagem documental e propagandística, uma profanação por meio da pintura, eu diria, do real atribuído à imagem fotográfica e que parece lhe servir como meio crítico tanto em relação à arte pictórica quanto em relação à sociedade, suas mitologizações contemporâneas e ofuscamento do passado. Richter toma os temas de suas obras de imagens já publicadas, fotografias de jornais e de revistas, libertando com isso “a

pintura da compulsão de criar”, como ele diz (citado Dirk Luckow), e devolvendo até certo ponto a figuração à pintura, na medida em que atualiza os modos de criação em contraposição à abstração. Para além da libertação do gênio criativo, a pintura de Richter também parece libertar as imagens veiculadas da efemeridade de seus próprios veículos, sejam estes as páginas de um jornal ou de uma revista, sejam estes mesmo as palavras. E talvez seja por este caminho que se possa pensar uma de suas primeiras obras, a intitulada *Bomber* (1963), em que o artista “transfere” à tela a imagem fotográfica dos bombardeiros aliados em ação durante a segunda guerra mundial.



Gerhard Richter, *Bomber* (1963), 130 x 180 cm.
Fonte: www.gerhard-richter.com



Fotografia e reportagem publicadas no jornal *Quick*, de 13.10.1963.
Fonte: fotografado pela autora em 30.12.2019.

Mas certamente não se trata essa imagem pintada por Richter de uma mera reprodução ou transposição de mídia, mas sim de possibilitar uma outra visibilidade, pela imagem e pela mídia – no caso, a tela –, do fato, do sentido do acontecido, do sentir presente. Richter inclusive reforça na pintura a insígnia estampada na aeronave, como se para lançar luz a uma face dos crimes de guerra até então pouco explorada pela história e pelos testemunhos. A lembrança da destruição das cidades alemãs por

bombardeios aéreos durante e ao fim da segunda grande guerra parece ter se manifestado como que a reboque do mover do passado nos tribunais daquela década de 1960, trazendo à superfície outras camadas da experiência coletiva soterradas pelo trauma. Consonante a esta lembrança, ou a esta experiência, também a imagem da cidade de Paris pintada por Richter a partir de uma perspectiva aérea propõe um outro modo de tratamento da realidade fragmentária do passado, ou uma relação possível com a memória. Lembrando um pouco o gesto de Georg Baselitz, Gerhard Richter trabalha a expressão entre a figuração e a abstração como possibilidade de restituir de algum modo a imagem da destruição, esboçando na sutileza com que toca a lembrança a fratura e o inapreensível do sentido presente.



Gerhard Richter, *Stadtbild (P) Paris* (1968), 200 x 200 cm.
Fonte: fotografado pela autora durante visita a exposição em 30.12.2019.

*Há uma razão para tudo, assim como a seleção das fotos, que não foi acidental, mas correspondeu ao tempo, ao seu esplendor e miséria e ao meu sentir.*⁹ A indissociabilidade das obras pictóricas primeiras de Gerhard Richter das imagens fotográficas é um aspecto que encontra seu fundamento não apenas na tentativa do pintor em revolver os meios criativos da pintura, como colocado anteriormente, mas também numa atenção íntima às coisas hodiernas emergentes e propagadas

⁹ Gerhard Richter em entrevista a Uwe M. Schneede (2011). Citação retirada do texto de apresentação da exposição durante visita em 30.12.2019.

imageticamente. Se de um lado encontram-se, entre estas, recordações e fatos passados, de outro lado há a profusão de fotografias como registros cotidianos da vida e ainda a produção de imagens fotográficas como ilustrações ideológicas de modos de vida. Assim que Richter também se utiliza de tais fotografias para ironizar os valores e anseios da sociedade capitalista em uma clara concepção simétrica e oposta ao “realismo socialista” – do qual, assim como Georg Baselitz, Richter também é tributário¹⁰ –, trabalhando, em sintonia com Sigmar Polke, com a concepção de “realismo capitalista”. Mas tecnicamente diferente do que desenvolveria sincronicamente Polke, as pinturas a óleo de Gerhard Richter tocantes a esta temática concentraram-se em retirar ou desfazer, por meio da técnica – precisamente o *sfumato* –, a nitidez do modelo fotográfico como um exercício de esfacelamento da visibilidade e da legibilidade da suposta imagem do real, ressoando talvez sua desconfiança da “imagem da realidade que os nossos sentidos nos transmitem” e que, como completa o pintor, “é imperfeita, limitada”¹¹. E talvez de desconfiança semelhante também compartilhasse Sigmar Polke ao exercitar em suas *Rasterbilder* os limites da percepção da imagem.

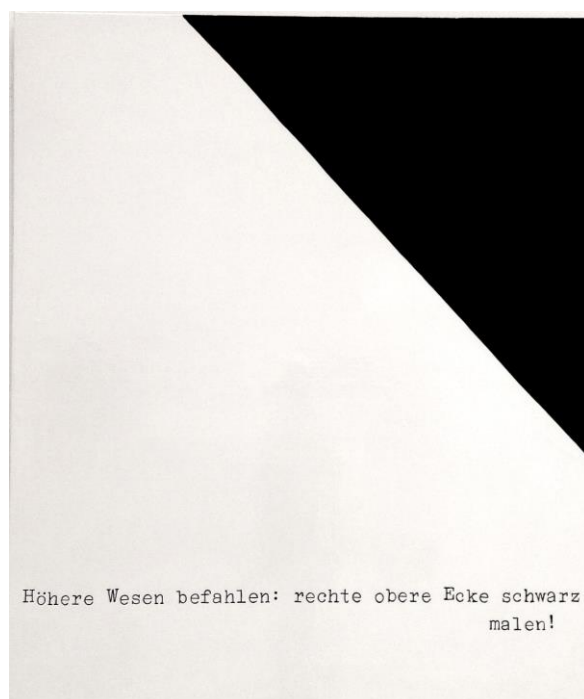
Em moldes similares com os quais as primeiras obras de Gerhard Richter se apoiaram, Sigmar Polke (1941-2010) também assentou sua arte pictórica na relação com a imagem fotográfica, na crítica ao tempo presente bem como na crítica à expressão artística contemporânea, sem esquecer de revolver de modo igualmente questionador o passado pulsante da fatídica era nacional-socialista. Ainda mais plural em seus meios de expressão artística – se considerarmos as artes de Richter e Baselitz do mesmo período, e mesmo as de Kiefer –, Polke amplia em suas obras as possibilidades de tratamento da crítica à sociedade capitalista da República Federal da Alemanha ao empregar não apenas imagens publicitárias e de jornais como modelos para os temas de suas pinturas, mas sim estas igualmente impressas em suas telas, além de aplicar e manipular outros materiais correspondentes à vida cotidiana, como por exemplo tecidos sintéticos estampados que decoravam quartos e salas de visita, em uma espécie de *assemblage* que, pelo manuseio e combinação de materiais e técnicas, adensa a tela com as possibilidades associativas que sugestiona. Ao mesmo tempo em que faz da cultura

¹⁰ Gerhard Richter também nasceu e cresceu no que viria a ser a República Democrática Alemã, formou-se na *Akademie für bildende Künste* de Dresden e migrou ao setor ocidental pouco antes da construção do muro em Berlim, em 1961.

¹¹ Gerhard Richter citado pelo historiador de arte Marc Peschke em texto intitulado *Perfektes Bild* (2019), no qual discorre o autor sobre a relação entre fotografia e pintura nas obras dos quatro artistas em questão. Disponível em <<https://www.deichtorhallen.de/halle4/perfektes-bild>>. Acesso em 22.jan.2020.

material da sociedade um aporte para sua expressão, Polke aperfeiçoa a crítica à arte contemporânea a partir do diálogo com ela. A exemplo de quando, ao se utilizar em suas *Rasterbilder* dos mesmos princípios técnicos pontilhistas de Roy Lichtenstein, responde à estética da *PopArt* estadunidense para mostrar as limitações da [produção da] imagem e as flutuações da percepção visual humana. E suponho que seja possível interpretar por este caminho, nesta arte que atravessa obliquamente outras estéticas consagradas e questiona a percepção tanto do fazer artístico quanto do contemplar a arte, uma obra específica e que se sobressai – tendo em vista o conjunto exposto da obra de Polke – como exemplar do confronto com as limitações também daquela sociedade que reprimiu ou dissimulou, ao longo de décadas, imagens de sua história anterior.

Seres superiores ordenaram: pintar de preto o canto superior direito!, assim se intitula a pintura significativa de Sigmar Polke, pairando sobre a ambiguidade das palavras, da forma e do próprio gesto do pintor. Ao que esclarece Polke acerca de tal grafia, segundo consta na ficha técnica da obra em exposição, o ato de pintar como pura execução de ordem. Assim também impulsiona Polke ao “cômico-absurdo” a ideia do artista como “gênio divinamente inspirado”, ao mesmo tempo em que ironiza, através da forma, o gesto abstrato na criação artística. Talvez possamos pensar que esta obra de Polke também questiona a arte esquivada às questões latejantes de seu tempo.



Sigmar Polke, *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen* (1969), 150 x 126 cm.
Fonte: fotografado pela autora em 30.12.2019.

A forma minimalista da pintura opera conjuntamente como diálogo com o gesto abstrato da arte dos anos 1950 e 1960 e como representação de sua relação direta com o recalçamento do passado nacional-socialista. O ângulo pintado de preto à direita se mostra assim como referência quase velada à imagem típica da figura do ditador, uma estilização de seu peculiar e inconfundível penteado que, logo que é percebido, sentencia as palavras de ordem que compõem a pintura a uma “nova” significação, por entre imagens e palavras do passado obscurecido.

O modo irônico e desconcertante com que Sigmar Polke trabalhou a seu tempo e nessa imagem a dissimulação e a latência desse passado, encontra em Anselm Kiefer, logo ao lado, um correlato mais nítido, manifesto e quase unívoco. Uma certa visceralidade, eu diria, perpassa as representações de Kiefer, como uma recusa a qualquer depuração do significado da imagem a que se pode prestar o artista.

*Eu transporto a História existencialmente para dentro da minha vida. Para mim, História é sempre também minha realidade.*¹²

E possivelmente é do transportar para dentro de si a História a emanação do gesto explícito com que Anselm Kiefer (1945 –) elabora individualmente o seu embate com o [próprio] passado. Desde o início, assim parece, cunhou o artista os próprios termos da sua arte ao torná-la experiência de seu próprio corpo e espírito. Os primeiros movimentos artísticos de Anselm Kiefer fizeram de seu corpo objeto de exploração dos sentidos do passado, como um experimento, um confronto corporal com o fascismo que o artista engendrou como deslocamento e performance. Refiro-me a *Besetzungen*, ou “Ocupações”, de 1969, em que Kiefer aparentemente vestido em trajes militares (re)visita paisagens, lugares e territórios europeus outrora ocupados pelo exército nazista, ou mesmo pelo pensamento fascista, deixando-se registrar por meio de fotografias em seu ato performativo de representação da típica saudação ao líder nacional-socialista. A partir dessa experiência corpórea que, segundo Kiefer, também foi acompanhada de uma experiência intelectual através de leituras e estudos, o artista quis descobrir por si mesmo sobretudo se a arte depois do fascismo era ainda possível¹³. A apropriação performática por parte de Kiefer de um gestual interdito, violento e imoral não traduz apenas o trazer-de-volta um signo do passado, mas sim promove um modo de experimentar por si/em si mesmo o talvez ainda incipiente sentimento de culpa

¹² Anselm Kiefer (1980). Citação constitutiva do percurso por entre as obras do artista, retirada durante visita a exposição em 30.12.2019.

¹³ Anselm Kiefer citado pelo historiador de arte Marc Peschke em texto intitulado *Perfektes Bild*. Op. Cit.

e vergonha que preencheria principalmente a relação daquela geração cúmplice da normalização da barbárie com o seu passado.



Anselm Kiefer
Heroisches Sinnbild VII (1970)
119 x 158,5 cm
Fonte: <https://www.staatsgalerie.de/presse/abgelaufene-pressemitteilungen/die-jungen-jahre-der-alten-meister.html>



Anselm Kiefer
Heroisches Sinnbild VIII (1970-71)
150 x 230 cm
Fonte: <https://www.staatsgalerie.de/presse/abgelaufene-pressemitteilungen/die-jungen-jahre-der-alten-meister.html>

A série de fotografias complementa Kiefer nos anos seguintes com pintura a óleo, um novo gesto do corpo, representando a performance no quadro desta vez também em paisagens alegóricas. Kiefer explora as possibilidades da arte figurativa, para além do referente concreto que a fotografia sobretudo reivindica, para trazer junto à referência ao passado nacional-socialista oportunamente aspectos e atributos concernentes à construção simbólica e mitológica da ideia de nação e identidade cultural. Como se o artista, por meio da representação, interrogasse os elos que perfazem a história alemã e interceptam o presente como fios rompidos que solicitam novas conexões. Não por acaso parte deste conjunto Anselm Kiefer nomeou *heroische Sinnbilder*, ou “símbolos heróicos”, em diálogo com as elaborações discursivas participantes das idealizações históricas. Na ocasião da exposição, a obra de Kiefer conforma com a arte de George Baselitz o diálogo significativo das expressões mais subjetivistas, tocantes ao confronto com o passado e com a história. Diferente de Baselitz, entretanto, não acena Kiefer, a princípio, à aparência expressionista, tampouco indicia tacitamente na representação o contorno de si, mas sim expõe-se visivelmente como gesto criador e figura representada constitutiva de seu embate – ideológico, histórico e identitário – com o passado que o originou. Kiefer nasceu em março de 1945 em meio a uma rajada de bombas sobre a cidade de Donaueschingen¹⁴. Nascido assim

¹⁴ Segundo consta no texto de apresentação da exposição, visitada em 30.12.2019.

no umbral do destino que determinaria a relação de sua geração com a anterior, com o passado, com a memória e com o porvir, Kiefer talvez por isso tenha tomado para si de maneira mais contundente – tendo em vista os demais artistas aqui reunidos – a incumbência de questionar sua própria existência e conduta na, e diante da, história. E aqui não se trata de entender a história ingenuamente como termo isento e sintético para um conjunto significativo de acontecimentos passados, mas sobretudo enquanto narração, narrativa, que é construção – concreta, simbólica e imagética – representativa, ou mesmo figurativa, da relação que concebemos entre o conhecimento acerca do experienciado no passado e o agora. Ao tornar patente o caráter conflituoso dessa relação por intermédio de uma representação que é parte da construção de sua subjetividade, Kiefer expõe a colisão com o conteúdo da memória e da construção identitária no conflito geracional vivenciado naquela década de 1960.

Como bem observa Werner Bohleber (1999, p.256), o que para a primeira geração foi experiência concreta, a geração seguinte se ocupa em seu universo imagético e simbólico. Um trabalho que encontrou na década de 1960 e com a chamada geração de 68 [*68-Generation*] o impulso categórico em direção a um processo de entendimento sobre o passado, o qual culminou na rebelião manifesta contra os mecanismos de recalçamento da memória e contra o silêncio da geração dos pais. Sob efeito desse processo, nenhuma outra geração antes ou depois teria encenado, afirmado e instrumentalizado política e socialmente sua identidade de forma tão agressiva quanto a geração de 68 (FRIEDEN, data, p.37). É neste ponto, portanto, e como mencionado no início deste comentário, que as artes reunidas de Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Gerhard Richter e Sigmar Polke se relacionam essencialmente. Como integrantes dessa geração, suas expressões, ou enunciações, participam como fenômenos correlatos no interior de toda uma nascente “cultura da recordação” [*Erinnerungskultur*] que marcaria em definitivo as relações ulteriores da sociedade alemã com o seu passado, em especial com o passado traumático da ditadura nacional-socialista, da guerra e do genocídio. No desenrolar do tempo distintas expressões são assim instigadas, em transformação constante como exemplares das relações que cada presente elabora com o passado, com a história e com a memória, conformando, sob o signo do recordar-se, uma constelação particular que logra alcançar e mobilizar distintas manifestações. Originários deste processo são também os fenômenos correlatos que, pelas vias literárias, parecem demarcar os seus contextos de produção como manifestações estéticas atentas e partícipes da construção dessas relações. Deste modo, os escritos precursores de

Alexander Kluge, depois Bernhard Schlink, Hans-Ulrich Treichel, W. G. Sebald e, posteriormente, Katharina Hacker e Katja Petrowskaja, para mencionar apenas alguns, não são discursos isolados, mas sim configuram expressões associativas constitutivas deste mesmo fenômeno processual e contextual, seja por qualquer relação formal literária que se possa observar entre as expressões, seja pelo ímpeto em revolver e reelaborar, literariamente, as nuances e pormenores desse passado. “Mesmo que seja impossível, cada geração deve tentar olhar novamente para o obscuro”. Recordo dessas palavras do escritor Navid Kermani (2017)¹⁵ enquanto caminho pela exposição, palavras que encerram a experiência de seu próprio corpo e espírito – de maneira similar como experimentou Anselm Kiefer – pelo campo de concentração de Auschwitz, trazendo consigo o ensaio da lembrança, como uma espécie da alerta, acerca da responsabilidade sobre o passado e da necessidade do recordar sobre novas bases relacionais, as quais este presente tende a reivindicar.

REFERÊNCIAS

- ADRIANI, Götz. *Neue Zeiten* (2019). Disponível em <<https://www.deichtorhallen.de/halle4/neue-zeiten>>. Acesso em 22 jan. 2020.
- BOHLEBER, Werner. Transgenerationelles Trauma, Identifizierung und Geschichtsbewußtsein. In: RÜSEN, Jörn; STRAUB, Jürgen (Orgs.). *Die dunkle Spur der Vergangenheit - Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2*. Berlin: Suhrkamp, 1998, p. 256-261.
- FRIEDEN, Kirstin. *Neuverhandlungen des Holocaust*. Mediale Transformationen des Gedächtnisparadigmas. Bielefeld: Transcript, 2014.
- KERMANI, Navid. *Auschwitz morgen*. Frankfurter Allgemeine Zeitung. Feuilleton - Debatten. (07.07.2017). Disponível em <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/auschwitz-morgen-navid-kermani-ueber-die-zukunft-der-erinnerung-15094667.html>>. Acesso em 20 dez. 2019.
- LUCKOW, Dirk. *Ein Finger in der Wunde der Nachkriegsgesellschaft*. Entrevista a Veronika Schöne (2019). Disponível em <<https://www.deichtorhallen.de/halle4/ein-finger-in-der-wunde-der-nachkriegsgesellschaft>>. Acesso em 22 jan.2020.
- PESCHKE, Marc. *Perfektes Bild* (2019). Disponível em <<https://www.deichtorhallen.de/halle4/perfektes-bild>>. Acesso em 22 jan.2020.

¹⁵ Em artigo intitulado *Auschwitz morgen* [“Auschwitz amanhã”] e publicado no periódico *Frankfurter Allgemeine* em 07.07.2017. Disponível em <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/auschwitz-morgen-navid-kermani-ueber-die-zukunft-der-erinnerung-15094667.html>>. Acesso em 20.12.2019.